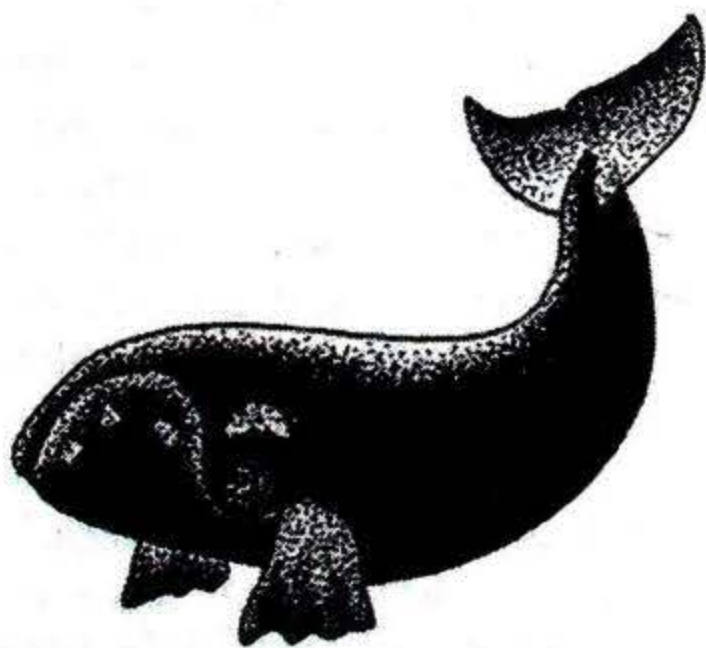


la práctica de la pintura y el grabado. El primero fue la apertura de la Escuela de Artes y Oficios en 1870, donde acaso por primera vez en Antioquia se prestó atención a los aspectos académicos de la pintura, lo cual se refleja también en las primeras exposiciones formales efectuadas en Medellín a fines de siglo. Pero tal vez el elemento de mayor significación fue el establecimiento de una clase de litografía en la Universidad del Estado, en 1874. En el libro de Londoño se pueden discernir ciertas líneas de actividad que irían a nutrir el brío inusitado que adquirió la pintura en Antioquia en los decenios iniciales del siglo XX. Estas líneas tienen su punto de partida en las llamadas artes gráficas, y especialmente en las publicaciones periódicas. Las primeras fueron, curiosamente, publicaciones no impresas sino manuscritas, y no de Medellín sino de la lejana Yarumal. Uno de los ilustradores de Los Anales del Club (1883) de Yarumal, fue Francisco Antonio Cano, calificado por Londoño como "el primer artista plástico de Antioquia". Los manuscritos darían paso años más tarde a los impresos, con El Repertorio (1896-97), El Montañés (1897-99), Lectura y Arte (1903-1906), en los cuales tuvieron activa participación tanto Cano como Marco Tobón Mejía, y después la revista Panida, donde aparecieron grabados de Ricardo Rendón. El arte moderno de Antioquia fue en primera instancia, un arte aplicado.



Estimulado por el "impulso renovador de los artistas gráficos", y en especial de grandes animadores como Francisco Antonio Cano, gestor del Instituto de Bellas Artes, fundado en 1910, el arte en Antioquia entra al siglo XX, a la modernidad y a la historia del arte co-

lombiano en una posición protagonista. La simple mención de algunos nombres no deja duda a este respecto: Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Débora Arango, Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo y, para cerrar, Fernando Botero.

El libro de Santiago Londoño Vélez es obra pionera en el estudio regional del arte en Colombia y abre nuevos campos a la reflexión sobre la historia visual del país. Es cierto que Colombia no exhibe en su magra historia artística escuelas regionales, como otros países de América Latina. El arte como actividad, en su acepción clásica y tradicional, se ha desarrollado siguiendo un modelo de centro y periferia. Por razones históricas, el dominio de Bogotá a nivel nacional ha sido abrumador, aun teniendo en cuenta la importancia de ciudades como Popayán, Tunja y Cartagena en la época colonial. Pero no obstante, como lo demuestra Londoño, no sólo hubo actividad artística en las regiones, sino que en éstas se reprodujo también el modelo de centro y periferia. Santa Fe de Antioquia inicialmente y luego Medellín han constituido los focos de la práctica del arte en Antioquia hasta hoy. Mucho podría aprenderse también si el esfuerzo de Londoño encuentra sus equivalentes en las demás regiones de Colombia.

Desde principios de este siglo comienza a desdibujarse el esquema de centro y periferia nacionales con Bogotá como centro, gracias en medida principal al contacto de los artistas regionales con el exterior. Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez e Ignacio Gómez Jaramillo estuvieron, aprendieron y trabajaron en Europa. Botero, por su parte, no sólo es el pintor colombiano con mayor figuración internacional de todos los tiempos, sino que la crítica extranjera lo reclama como uno de los grandes del arte universal. Ya no hay en Colombia, si alguna vez ha existido, la polaridad entre el arte local y el arte nacional. En Colombia podría muy bien decirse que arte nacional es el que sucede en Bogotá, pero también en Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga y los demás centros de actividad artística. Y paradójicamente, puede concluirse que arte antioqueño es el

que sucede en Medellín pero también en Bogotá, Cali, París, Madrid, Londres y Nueva York.

EFRAÍN SÁNCHEZ CABRA

Una elipsis del mar para visitar Lisboa

Fernando Pessoa. El ángel marinheiro, Mar português

Tarcisio Valencia Posada

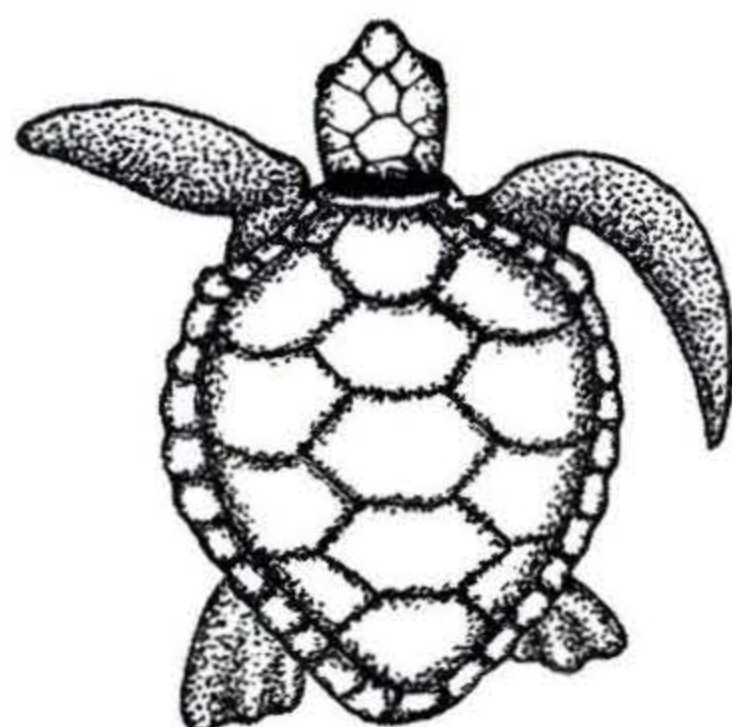
Taller El Ángel Editor, Medellín, 1996, 12 págs., ilus.

Sumergirse en la obra de Fernando Pessoa (1880-1935) implica asignarle similar sentido de lucidez y sensibilidad que le otorgó a la saudade el poeta lusitano, el cabalista, el tipógrafo, el alquimista, el traductor, el ensayista, el astrólogo, el acicate de empresas culturales vinculado a la vanguardia literaria y plástica de su país, el representante de la modernidad en lengua portuguesa de este siglo; mayor es el reto cuando el poeta hizo de la saudade un término intraducible, porque su significado va más allá de la nostalgia, y se aclimata en ese extraño estado de situación poética y vital, signado por la sinceridad del fingimiento. Valencia Posada logra con creces una lectura lúdica e inteligente del poeta portugués.

Diluidos y entrecruzados los lenguajes tanto de Pessoa como del crítico colombiano, se convierten en ensanches en donde la poesía irradia el ensayo y el ensayo permea la poesía de las 30 secciones del libro. La riqueza del material iconográfico que los acompaña, condensa instantes de la biografía vital de Pessoa y de su ambiente cultural contemporáneo. Se complementa con la seductora traducción de *Mar português*, realizada por Ram Betancourt Seixas.

No se trata de una biografía, ni de una fría disección de su obra; se trata de un testimonio-lección de cómo llegar al hueso con el calor del abrazo. Las cartas que el autor del texto envía a Pessoa llevan el aliento de una cultura

y sensibilidad, guiada por el signo de Lezama Lima, que le permite profundizar en la idea de que en todo cuanto existe hay una ficción ingénita. El género epistolar recupera la idea del lusitano, quien —nos recuerda Valencia— escribió cartas de amor ridículas, ya que sólo las criaturas que no han escrito jamás cartas de amor son las que son ridículas.

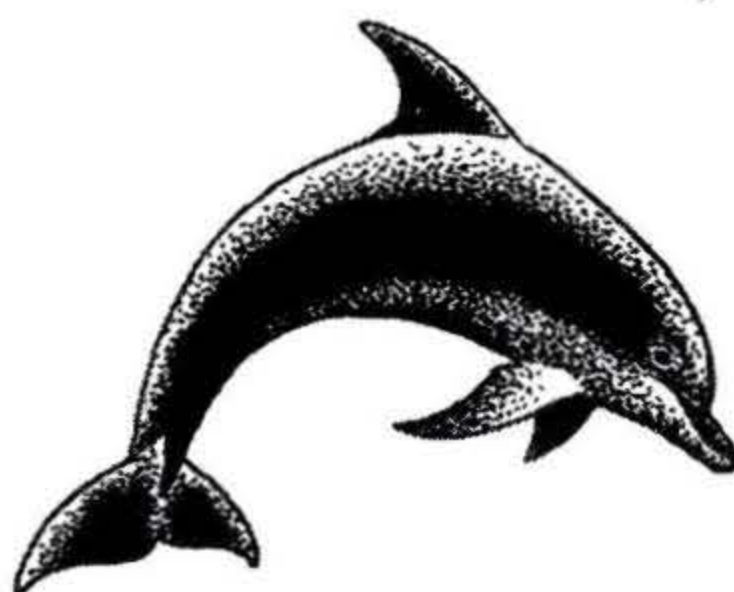


En efecto, en las cartas de amor ridículas —recuérdense las escritas por Pessoa a Ofelia— están la ciudad, el amor, la enfermedad, el cansancio, el desgano, la felicidad, la soledad. Ellas contienen, en su acercamiento conversacional, el germen o el acto de una escritura, los gestos que diluyen la arbitrariedad de la palabra a distancia. Por eso arriesga el ensayista la suya, y le confiesa ser amante de historias de los santos, las fábulas de Esopo, los diez mandamientos, los quince misterios del rosario, los diarios de poetas y pintores, las crónicas de Indias, los sueños de la vigilia, las historias de las miradas, el hambre, la doctrina de la gracia, los ángeles, las furias, los espermatozoides...; en fin, ser amante de la poesía de su poesía.

Pessoa, el cantor de las moradas míticas de Lisboa, ciudad que con sus ríos y casas de colores lo forzó a ser siempre el poeta de sus versos, aparece aquí en sus dimensiones relevantes. Sus heterónimos, surgidos desde su infantil y adolescente estancia en Durban (Sudáfrica), van aquilatando su asimilación y decantación de la literatura inglesa, hasta la posterior irrupción de Baudelaire y Edgar Allan Poe como “faros de luces negras”.

En el viaje a través de los heterónimos del poeta, Valencia Posada erige pórticos de los diversos sueños de Pessoa, despliega en la escena poética las varias personalidades encarnadas en sus más conocidos heterónimos. Alberto Caeiro se nos aparece como el guardador de rebaños que tiene ruedas, pero no tiene esperanzas; su vida es un carro de bueyes. Ricardo Reis, el hombre tranquilo educado en colegio jesuita, cuya vida fue un ruido, sentado junto al río viéndolo y oyéndolo correr, es un habitante de Brasil; se nos aparece más bajo, más fuerte que Alberto Caeiro, sin educación ni profesión alguna; su estatura media y frágil es apta para un horóscopo de Pessoa.

Álvaro de Campos, quien fijó un estado de alma en versos, poeta como Pessoa, su verdadero amigo. Este ingeniero naval, nacido en Tavira, el 15 de octubre de 1890, con sus 1,75 de estatura, es magro, tendiente a curvarse, tipo vagamente judío-portugués, como su poesía. Bernardo Soares nos recuerda su infancia con lágrimas; es inofensivo y abomina con náuseas el misticismo activo; jamás pretende encontrar la verdad o reformar el mundo. Sus saudades fueron tan solo literatura; un desasosiego atraviesa su libro.



Fernando Pessoa, por su parte, disfruta de errar sin parar, le agrada la tristeza imaginativa, cree en la poesía, toma partido por el arte, pues “la gran diferencia entre Arte y Política —expresó— es la de que el Arte no tiene odios”. En síntesis aquello que evidenciamos es la afirmación de Pessoa: “Sólo me encuentro cuando de mí huyo”. Para tal empresa, le dio vida a la orquesta oculta que es su alma y supo conocerse a sí mismo como sinfonía. Sus heterónimos

no son máscaras ni seudónimos; son el poeta escindido y reencontrado.

En el texto, reconocemos al poeta lusitano, más que hablando sobre las palabras y las cosas, al que superó equívocos políticos y estéticos, hablando siempre desde y con el mar, cuyas modulaciones evocan el sentido primigenio de la palabra que siente y fluye con ritmo marino, para no existir dentro de sí mismo, sino en la intuición de la ley de correspondencias entre micro y macrocosmos. Pessoa renace con la idea de viajar, cantar y leer toda una vasta visibilidad del mundo.

Asistimos en el texto al privilegio del mar-símbolo, que cobra el color de los montes, e intuimos bellos barcos con nombres de luz y mujeres; vemos surgir —fundido entre cabos, arenales, anclas, libros, redes y pescadores— al hombre vigía de los mares, sin naufragios. Pero en medio de esta inmersión cósmica, hay desasosiego. Callar el desasosiego sería la perfección; escribir sobre él es un acto imperfecto. Pessoa opta por hacerlo a través de las imágenes del sueño puro; es decir, con un valor por encima de la vida. Nos recuerda que el poeta es un fingidor, pero sobre todo que “En la verdad y en el error, / en el gozo y el malestar, / sé tu propio ser. / Sólo podrás hacer eso soñando”; saberse feliz es conocerse pasando por la felicidad, aunque enseguida haya que dejarla atrás.

Pessoa, el soñador de un poema sin faltas, escribe fragmentos sobre lo inexistente, el poema como patria ideal, aunque sea consciente de que escriba para olvidar aquel surtidor que es su propia desesperanza. Le repugnan los museos porque son imagen de la vida entera y prefiere la prosa al verso. Al fin y al cabo, la poesía sigue siendo “algo infantil, mnemónico, auxiliar, inicial”. La elige —y no es ni se ve como un elegido— porque ciertas metáforas le eran más reales que la gente que anda por la calle.

Si el sansebastianismo era para Pessoa un regreso del alma de la patria a la reconstrucción, su lectura secularizada le hace amar el mar, en el que Urano y Neptuno rigen los destinos y la reconstrucción de Portugal, de sí mismo. En esa empresa estética y ética, el reposo sosiega la inteligencia, reconociendo que “el arte difiere de la ciencia, no en que el arte es subjetivo y

la ciencia objetiva, sino en que la ciencia procura interpretar y el arte crear”.

El libro de Valencia no es una expansión argumental; es una concentración de imágenes interpretables, una elipsis del mar para visitar Lisboa, para hablar no sobre Fernando Antonio Nogueira Pessoa, sino para conversar con el ángel marinheiro de Lisboa, el marinero que sueña —desde la tumba de los Jerónimos— la patria ideal, y nos recuerda que sus heterónimos son formas de la modernidad poética, propicios para destrampar los excesos escriturales del sentimiento, y opción poética ante la ley fatal de la sintaxis que rige nuestros actos y nuestra percepción del instante cotidianos y poéticos. Pessoa asumió, a su modo, la pregunta-corroboración de Hölderlin: “¿Para qué el poeta en tiempos de miseria?”. Díganos, provisionalmente, que para quitarle la herrumbre a la vida, pues trocó la pregunta por el cómo superar la miseria misma.

ADOLFO CAICEDO PALACIOS

Romántico rezagado, modernista rezagado, vanguardista rezagado

Antología multilingüe

León de Greiff. Selección y prólogo de Hjalmar de Greiff

Colcultura, Santafé de Bogotá, 1995, 468 págs.

*Dejádme solo. Non quiero compañía.
Dejádme esquivo. Non gusto coreo.*

Una antología multilingüe para un poeta múltiple. Vate, bardo, rapsoda, trovador, cantor, juglar, aedo. La compleja escritura de León de Greiff (1895-1976) queda expresada y patentada a través de una multitud de álgos, que se cristalizan en cada uno de sus sucesivos heterónimos (sus otros): Leo Legris, Matías Aldecoa, Gaspar de la Nuit, Sergio Estepario, don Lope de Aguinaga, Bogislao von Greiff, Erik Fjordson,

Claudio Monteflavo, Ramón Antigua, Proclo Extravagario, Estrafalario Leo, Hárald el Oscuro, Guillaume de Lorges, Beremundo el Lelo. Símbolos de su movilidad mental, de sus metamorfosis, de sus desdoblamientos, que lo convierten en ese “viajero sedentario, en ese aventurero de la imaginación”, como califica Cobo Borda a su transhumancia.



Poeta escéptico, erótico, raro, exiliado, plural, marginal, bohemio, esquivo, altisonante, anárquico. Poeta múltiple, barroco exuberante. “El barco ebrio de Rimbaud, anclado en la altiplanicie”, “un vikingo venido a menos cazando ballenas en la sabana de Bogotá”. El bardo antioqueño, el aedo aclimatado en el trópico, el vate sueco, el juglar ario, el rapsoda nórdico, confluyen en él: “fallido odiseo, fracasado Simbad, vikingo de río”. Su hijo Hjalmar de Greiff, encargado de seleccionar y prologar esta *Antología multilingüe*, puntualiza: “Hace más de un siglo los de Greiff no sólo dejaron como un recuerdo el mar, sino también la lengua de las sagas. En la base de León, así se abra en el más ambicioso abanico universal, está el castellano que hablaron sus padres y sus abuelos. La madre de León, hija de alemanes trasladados a Antioquia, jamás conoció lengua distinta que la castellana [...] Los viajes imaginarios al país de sus tatarabuelos se musicalizan con toques mágicos en los cuadernos de versos de León”.

León de Greiff no es el nauta anclado en una técnica literaria, dijo Hernando Téllez, quien calificó su poesía como “una creación aparte, trasplantada no sabemos concretamente de dónde y cuya floración —en el trópico— se rige por otros ciclos estacionales”. Por su parte, Baldomero Sanín Cano define su fuga, su evasión, así: “De Greiff es ‘el poeta’. Toda su vida, toda su inteligencia, todos sus estudios miran a la poesía [...] Anda por los vocabularios de términos anticuados [...] Saquea los idiomas modernos”. Todo poeta verdadero debería ser múltiple. Múltiple en lenguaje y vida. Opulento en su periplo. Ésta parece ser la enseñanza de León de Greiff, quien sonreía con sarcasmo y en silencio viendo patinar en la nada a sus críticos. Unos lo señalaron como gongorista, otros como anticlásico, otros como conceptista. Sus lecturas de Villon, Manrique, Quevedo, Rimbaud, Isidore Ducasee, Poe, Apollinaire, Max Jacob, lo ponen, según sus estudiosos, en relación directa con las vanguardias. Guillermo de Torre lo sitúa como un eco del ultraísmo en Colombia. Charry Lara lo emparenta más allá del simbolismo y más acá de las vanguardias, acorde con los modernistas. Carlos García Prada lo tilda de ‘romántico sin par’. Juan Luis Panero lo define como “romántico rezagado, modernista rezagado, vanguardista rezagado”. El cubano Orlando Rodríguez Sardiñas lo ubica como “un poeta transicional”. Serguéi Goncharenko lo convierte en un híbrido, en ocasiones parnasiano y en ocasiones simbolista. Otros lo consideran como el precursor de un nuevo ‘ismo’: el sinfonismo. El propio León, multiplicado en espejismos, les responde con sorna: “¡Ni soy lo que ellos dicen... ni en lo que soy estoy!”. Hjalmar de Greiff, en el prólogo a esta *Antología multilingüe*, intenta dar una conclusión: “León iba por otros caminos, a lo mejor muy personales. No sólo no había visto el mar, sino que llegó tarde a la capital. Su grupo fue el de los Trece Panidas, de Medellín, con la revista Panida, diez años antes de que aparecieran Los Nuevos, muy anterior a Piedra y Cielo [...] La dificultad en que se encuentran los críticos de fuera para juzgar el momento de León de Greiff está en el desconocimiento de cómo se